Source : Clément ROSSET, *Propos sur le cinéma* (2001)
© Presses Universitaires de France, collection Perspectives critiques, 2001, p. 125-137.

L'OBJET CINÉMATOGRAPHIQUE

Si l'on entend par le réel tout ce qui se présente comme stricte singularité — et est par conséquent hors d'état d'être jamais « re-présenté » —, on est tenté d'estimer de prime abord que, de tous les arts, le cinéma est celui qui entretient le moins de rapports avec la réalité : pour appartenir essentiellement non au domaine du réel, mais à l'univers de ses doubles. Ce diagnostic se fonde sur deux grands ordres de raisons que je résumerai ici d'un mot, puisqu'il ne s'agit là que de réflexions déjà souvent proposées et bien connues. Tout d'abord, le cinéma est affaibli par sa propre puissance expressive. Capable aussi bien de s'approprier les moyens des autres arts (théâtre, roman, musique, peinture, photographie, etc.) que de suggérer à s'y méprendre les traits de la vie réelle (puisqu'il sait en reproduire à l'envi les principaux paramètres — ses images, son mouvement, son bruit —, étant ainsi à même d'en réaliser des fac-similés qui n'ont aucun équivalent dans les autres arts), le cinéma souffre à la fois d'un manque de langage spécifique par rapport aux autres langages artistiques et d'un manque d'originalité par rapport au réel qu'il est tenté de se contenter de doubler, en raison de sa dangereuse proximité. D'autre part, le cinéma semble condamné à n'évoquer, de cette réalité même, que les aspects les moins réels, c'est-à-dire à se cantonner dans le domaine des représentations convenues parce que socialement admises : cela au gré d'une sensibilité commune appelée à décider ici — et seulement ici — en matière de réalisation artistique, le coût d'un film et les impératifs de rentabilité financière qui s'ensuivent interdisant de passer outre à ladite sensibilité. Ces deux considérations feraient volontiers conclure que, du réel, le cinéma ne peut rendre que des duplications sans originalité et des représentations sans surprise, c'est-à-dire tout à fait impropre à l'évoquer en tant que tel.

Cependant, deux voies s'offrent au cinéma qui peuvent lui permettre d'évoquer la singularité du réel : celle, déjà exploitée avec succès par quelques rares cinéastes, du *fantastique* ; et celle, pour l'essentiel encore à venir, de ce que j'appellerai le *réalisme intégral* – c'est-à-dire un réalisme sans aucun rapport avec les œuvres cinématographiques cataloguées comme réalistes ou néo-réalistes, mais plutôt avec le style auquel se sont essayés des cinéastes tels que, jadis, Robert Flaherty ou, aujourd'hui, Jean-Luc Godard. A ces deux voies, qui sont d'ailleurs complémentaires et visent au fond à la même performance, se résume probablement la crédibilité du cinéma, je veux dire de son avenir en tant qu'art. Antonin Artaud le prédisait ainsi, dès 1949 : « Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas [1]. »

Le fantastique dont il s'agit ici n'est pas ce qui tranche sur l'ordinaire cours des choses — comme le surnaturel, le miraculeux, l'extra-terrestre ou le divin — mais plutôt ce qui y est à la fois étranger et présent, à la fois partie contradictoire et partie prenante. Pour être fantastique il ne suffit pas d'être différent du réel : il faut aussi (et surtout) y être inexplicablement mêlé. En termes plus philosophiques, on peut dire que le fantastique n'est pas l'autre du même, mais son altération : non

1 *Œuvres complètes*, Gallimard, tome III, p.81.

pas la contradiction du réel, mais sa subversion. C'est pourquoi la condition *sine qua non* du fantastique, qui peut d'ailleurs lui tenir lieu d'exacte définition, n'est pas du tout dans la production d'êtres irréels ou surnaturels, mais bien dans le fait que ceux-ci intéressent les êtres reconnus comme réels et naturels, par une contagion de l'autre qui en vient à s'emparer du même en personne. Dès lors que l'extraordinaire est *séparé* de l'ordinaire, il n'y a rien de fantastique (et rien de proprement « extraordinaire », l'ordinaire n'étant pas affecté en tant que tel) : simples domaines de la science-fiction ou de l'illuminisme. Il y a en revanche fantastique dès que l'extraordinaire *implique* l'ordinaire, est en interférence avec lui (introduisant ainsi l'« extraordinaire » par son seul biais inquiétant : la mise en question de l'ordinaire), Une apparition, un miracle, un martien, ne sont en eux-mêmes nullement fantastiques ; ils signifient seulement qu'on est passé de l'autre côté du réel, qu'on a rompu avec l'ordre quotidien. Tout autre est le cas d'une extra-normalité entraînant dans son sillage les éléments, laissés intacts, de l'habituelle normalité : telle celle d'un extra-terrestre qui s'approprierait exactement le corps d'un être humain (comme dans l'*Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel), d'un mort qui manifesterait les principaux caractères du vivant (comme dans le *Frankenstein* de James Whales ou *La nuit des morts-vivants* de Romero), et de manière très générale de tout autre réussissant à garder les traits du même dont il est l'altération. Il y a alors effet de fantastique parce qu'on a atteint à l'extraordinaire tout en restant de ce côté-ci du réel, sans qu'il y ait rupture de l'ordre quotidien. Or il est évident que le cinéma est le seul art à même de réaliser une telle performance : pour cette simple raison qu'il est le seul capable, non pas seulement de la suggérer et de l'évoquer, comme y réussissent tel ou tel maître de la littérature, mais bien de la faire *voir*, de la présenter en tant que réelle, d'en faire une réalité d'autant plus crédible qu'elle est, de la part du spectateur qui y assiste comme s'il y était, quasi vécue. Ici, les moyens généralement abusifs dont il dispose (je veux dire sa capacité outrancière de copier le réel) tournent à l'avantage du cinéma, susceptible de « faire voir » ce qu'aucune autre forme d'art — et naturellement aucune sorte de « réalité » — ne sauraient montrer [2].Le cinéma est ici éminemment à son affaire : s'il peut être particulièrement bon dans le fantastique, c'est qu'il n'est, à la limite, de bon fantastique que cinématographique.

La prouesse réalisée par le cinéma fantastique ne consiste pas seulement dans cette manifestation visible du réel en tant qu'autre. Celle-ci se double en effet, et apparemment paradoxalement, d'une évocation du réel en tant que tel, considéré dans son existence effective et singulière ; et cela par un biais lui-même assez étrange.

On sait que la production, sur l'écran, d'effets fantastiques vise (et réussit parfois) à engendrer chez le spectateur un sentiment de malaise et même d'angoisse. Le curieux est précisément que cet effet soit visé : tablant ainsi sur le plaisir paradoxal à avoir peur, qu'avant le cinéma exploitait déjà le théâtre, tant la tragédie grecque que le moderne Grand Guignol. On s'est souvent interrogé, à la suite d'Aristote, sur la nature de ce plaisir. Jean-François Tarnowski, dans une étude récente [3], suggère de ce phénomène une interprétation originale. L'autre radical de l'homme (c'est-à-dire, notamment, de moi-même) est, dit-il en substance, le mort (c'est-à-dire moi-même en tant que promis au néant). Or l'autre de l'homme présenté par le cinéma fantastique n'est pas le mort mais le monstre (à entendre par monstre une altération de l'homme qui ne se confond naturellement pas avec le pur et simple non-être : tout au plus une condition ambiguë qui ne participe plus tout à fait de la vie, mais pas encore tout à fait de la mort). Le péril pour l'homme de devenir *autre* étant

2 J.-F. Tarnowski expose le détail technique de ce privilège cinématographique, à propos du film de Don Siegel cité plus haut, dans un article paru dans *l'Ecran fantastique*, n°3, 1978, p.72-86.

3 « Les vois du silence (Silent Running et le cinéma fantastique) », article paru dans *Positif*, janvier 1976, n°177, p.28-29.

moindre que celui qui consiste à devenir *rien*, il s'ensuit que le danger de perdre son identité au bénéfice d'un autre — et dès lors qu'on ne précise pas de quelle nouvelle et funèbre identité il pourrait, dans le pire mais aussi le plus inéluctable des cas, s'agir — apparaît comme certes angoissant (angoisse de ne plus être un homme), mais aussi comme indéniablement rassurant (certitude d'être encore quelque chose). D'où, selon Tarnowski, l'explication du fait que le fantastique, notamment cinématographique, soit à la fois source d'angoisse et de soulagement : l'une et l'autre provenant du même sentiment de *ne plus savoir qui on est* (sentiment inquiétant dans la mesure où on voudrait bien rester celui qu'on est, mais sentiment rassurant dans la mesure où on préfère en tout cas ne rien savoir plutôt que de savoir qu'on est rien). Telles seraient donc la raison de l'euphorie qui se mêle ici à l'angoisse, et l'explication la plus générale du plaisir pris à avoir peur : le recours à un mal qui en cache un pire, l'écran du monstre dissimulant la toile de fond de la mort.

Une telle interprétation est certes pénétrante. On peut toutefois estimer qu'elle n'épuise pas le sujet et que le plaisir pris au spectacle de son altération possible provient aussi d'une tout autre origine, en rapport d'ailleurs avec celle décelée par Tarnowski. Il est bien certain que le devenir-monstre suggéré par le cinéma fantastique est, et dans tous les cas, une claire allégorie du devenir-mort. Ce n'est pas un hasard si le mort côtoie si fréquemment la figure de l'autre dans le cinéma fantastique (mort-vivant, cadavre ressuscité, automate, zombie, etc.). Le mort n'est pas seulement une figure fréquente dans le cinéma, il en est la figure *exemplaire* ; comme il est, de manière plus générale, le rigoureux prototype — soit son exemple immédiat et premier — de tout projet de fabrication fantastique. En effet, de toutes les figures du fantastique, c'est-à-dire de l'autre en tant que le même, la plus proche et évidente est bien le mort. A la question consistant à demander quel est l'être à la fois sans rapport avec l'homme et le plus proche de l'homme, Œdipe eût dû répondre ni le monstre, ni Dieu ni Satan, mais bien le cadavre, l'homme mort. Il y a plus de distance de l'homme à Dieu ou à ses anges, fussent-ils déchus comme Lucifer, à ses procréations monstrueuses, à ses animaux familiers, voire à ses semblables les plus ressemblants, que l'homme à son propre cadavre, dont il ne diffère que par une impalpable modification que la physique est, en tant que telle, impuissante à exactement décrire ; et pourtant rien n'est plus étranger à l'homme que le mort qu'il sera un jour. Qui dit le monstre, le principal et plus remarquable autre de l'homme, suggère donc en filigrane le mort ; on peut aussi y voir, par antithèse, le signal du vivant lui-même, recevant du spectacle de son altérité monstrueuse ou mortuaire un aperçu appréciable sur sa propre vie, saisie dans son caractère actuel et actuellement irréfutable. D'où le plaisir pris à avoir peur : non seulement à opposer à la certitude de la mort l'imprécision de l'autre, mais aussi à en recueillir l'évidence fulgurante de la vie. Le même, à se confronter avec l'autre, sort ici à la fois perdant à terme et gagnant dans l'immédiat. Réussissant à évoquer l'autre, le cinéma fantastique réussit du même coup à évoquer le même : à signaler la singularité du réel dans l'exacte mesure où il excelle à en suggérer d'éventuelles duplications, de monstrueuses altérations.

Une autre possibilité du cinéma — qui s'apparente de près à l'option fantastique, comme le suggère justement Artaud, encore que le style de l'œuvre et la nature des effets obtenus soient entièrement différents — réside dans une option « réaliste » : celle-ci consistant, non plus à présenter le fantastique comme réel, mais le réel comme fantastique (« ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité le réel »). Il s'agit alors pour le cinéma, par un effet de retour dont on pouvait le craindre incapable mais qu'il a effectivement réussi en certains cas à produire, d'évoquer un réel qui non seulement échappe aux représentations convenues dans lesquelles se complaît généralement (et nécessairement) le cinéma, mais encore fait éclater la représentation quotidienne que l'on

se fait du réel tel qu'il est effectivement vécu et regardé. Le regard de l'objectif cinématographique peut ainsi réussir à percevoir et à imposer au spectateur la vision d'une réalité qu'il n'a encore jamais vue alors même qu'il y est plongé la vie durant. Le réel apparaît alors comme fantastique — et le même prend un instant le visage de l'autre tout comme, dans le cinéma fantastique, l'autre emprunte le masque du même — simplement parce qu'il n'avait jamais auparavant été perçu comme tel.

Une telle réussite, obtenue par la voie « réaliste », peut être portée à l'actif de Jean-Luc Godard qui, commentant *Pierrot le fou*, assignait lui-même au cinéma la tâche de « faire rendre gorge à la réalité [4] ». Cette performance semble, il est vrai, être hors de portée du cinéma et impliquer un paradoxe dans son principe même : puisqu'il s'agit en l'occurrence d'évoquer le réel dans sa singularité, c'est-à-dire précisément dans l'impossibilité où l'on est de le re-présenter. Toutefois, ce paradoxe n'est pas insurmontable. Car, si représentation cinématographique il y a, il y a aussi représentation quotidienne : et lorsqu'il advient que celle-ci soit plus aveugle que celle-là, que le regard de l'objectif — méritant ainsi pleinement son nom — se montre moins prévenu et plus innocent que celui de l'homme vivant, il s'ensuit naturellement que la représentation cinématographique est d'une teneur en réel supérieure à celle de la représentation quotidienne. On sait que Godard a opposé à la conception d'une *image juste*, qu'il critique, celle selon laquelle le cinéma n'a jamais à offrir, en chacun de ses instants, que *juste une image* : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image. » Cette formule permet de distinguer clairement entre deux ordres d'images et, par voie de conséquence, entre deux grandes conceptions du cinéma. D'autre part l'ordre des « images justes » : domaine d'un cinéma où l'on ne recherche l'expression cinématographique du réel que dans la mesure où l'on a déjà, au sujet de la réalité, des idées préformées, une pré-représentation toute prête à se donner à filmer. La « justesse » de l'image est alors à proportion de la nature de ses propres fantasmes quant au réel, l'image elle-même est l'expression non du réel mais de la signification qui lui est présupposée, la représentation cinématographique se contentant en somme d'endosser les clichés de la représentation tout court. D'autre part l'ordre des images en tant que telles, démunies de toute autre « justesse » que celle qui consiste à être ce qu'elles sont, de simples images : domaine d'un cinéma qui, n'attendant *a priori* rien du réel, est susceptible d'en recueillir quelques bribes. Comme toujours le réel apparaîtra du côté du singulier (« juste une image »), le fantasme du côté du double (l'« image juste » n'offrant que l'illusion selon laquelle existerait la réalité qu'elle prétend « justement » évoquer).

A un critique qui, parmi beaucoup d'autres, lui reprochait d'avoir mêlé, dans *Les carabiniers*, séquences de guerre réelle (bandes d'actualité) et séquences de guerre figurée, Godard eut raison de répliquer : « Le même mot d'actualité indispose le spectateur des *Carabiniers* alors qu'il enchante celui de *Mourir à Madrid*. Il l'indispose parce qu'il reste ce qu'il est, insignifiant, c'est-à-dire sans signification ; alors que, dans *Mourir à Madrid*, on lui donne une signification, une vie peut-être semblable, peut-être autre que la sienne. C'est ce que j'appelle truquer — même avec les mains pures —, car faire un film d'actualités, ce n'est pas voler la vie qui dort dans les blockhaus des cinémathèques, c'est dépouiller la réalité de ses apparences en lui redonnant l'aspect brut où elle se suffit à elle-même [5]. » De fait, toute l'œuvre de Godard vise à suggérer un réel ainsi réduit à lui-même, à limiter ce qu'elle entreprend de filmer à une rigoureuse « prise de vue » qui en interdit commentaire et interprétation : voici une prostituée (*Vivre sa vie*), voici un grand acteur (*Le mépris*, *Tout va bien*), voici un accident de voiture (*Week-end*). Et tout commentaire tourne court, faute de

4 *Cahiers du cinéma*, n°171, 1965, p.18.
5 *Cinéma*, n°171-172, 1976, p.39-40.

commencer. Parfois, et sans qu'on le lui ait demandé, la personne prend soin d'avertir spontanément le spectateur de son état et décline au sens propre son *identité*, c'est-à-dire présente d'elle-même un portrait trop exclusivement autiste pour être en rien renseignant, puisque ne s'y mêle aucune considération étrangère à sa propre description, aucun élément extérieur donc qui permette de l'identifier pour de bon : « Je m'appelle Paulette Cadjaris. J'ai échoué comme secrétaire dactylo. Non, je ne crois pas à l'avenir. Je ne promène… Je n'aime pas être enfermée. Quand je peux, je fais de la lecture. » (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) De même l'étonnante princesse de *Pierrot le fou* : « Je suis la princesse Aïcha Abadie, et malgré mes apparences de Tanagra, de poupée, n'est-ce pas, eh bien, je suis très autoritaire et je n'aime pas qu'on me résiste. Je veux qu'on m'obéisse. Je suis Libanaise d'adoption. J'ai épousé en 1960 l'émir Abadie. Je suis reine du Liban en exil, car vous n'ignorez pas que là-bas, actuellement, c'est une république socialiste. » Or cette absence de commentaire ne fait que rendre plus sensible la réalité ainsi réduite, si l'on peut dire, à sa propre expression : l'existence des êtres et des choses y apparaît d'autant plus émouvante qu'elle est moins signifiante, d'autant plus crédible qu'elle est moins fondée. Un tel réalisme qui se passe de tout commentaire — celui-ci fût-il non parlé mais simplement suggéré par le langage cinématographique —, pour ne miser que sur la seule force de frappe du réel, est déjà manifeste, malgré la différence des époques et des styles, dans l'œuvre de cinéastes tels que Jean Vigo et Robert Flaherty.

On remarquera enfin — et c'est aussi en quoi l'option « réaliste » n'engage pas le cinéma dans une vois sans issue — que de toute façon il ne saurait être question pour le cinéma de représenter le réel : mais seulement d'en suggérer de loin en loin un aperçu fugitif, de réussir à en approcher d'un peu près de brefs et rares instants cinématographiques dont la réussite est à l'impondérable merci du talent du réalisateur, de la manière, parfois hasardeuse, dont il a décidé de l'ordonnance des prises de vue, de la nature des plans, du découpage des séquences. Du réel, et dans le meilleur des cas, le cinéma ne donnera jamais plus à voir que « deux ou trois choses », pour reprendre le titre du film de Godard qui dit à la fois les limites et les ambitions raisonnables du cinéma par rapport à la réalité.

Il serait certainement excessif de déduire de ce qui précède que tout réussite cinématographique appartient nécessairement au genre « fantastique » ou au genre « réaliste ». Nombre de films excellents sont étrangers à ces deux genres ; mais on pourrait sans doute soutenir que, dans de tels cas, ce qu'il y a d'excellent dans le film participe de l'une ou l'autre de ces deux grandes tendances du cinéma – ou encore de l'une et l'autre : comme dans certaines œuvres de Luis Buñuel et Federico Fellini.